INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



AÑO 2 | NÚM 19 | MARZO | 2015



Inter Danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

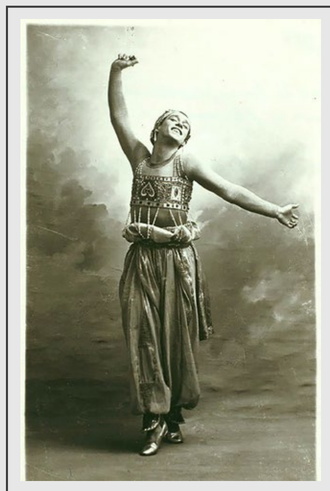


FOTO DE PORTADA:
NIJINSKY EN SCHEREZADA

EDITORIAL

El escenario es hermoso: allí se percibe cómo el espacio existe. El escenario es un infinito placer y un misterio para develar, y sin misterio no somos nada.

María Fux

La producción escénica abarca diversas tareas creativas, es de suyo un quehacer colaborativo en el que se suman las visiones estéticas de escenógrafos, vestuaristas, maquillistas e iluminadores en torno a una idea central. El misterio del que nos habla María Fux, se propone a partir de todas estas voces que en conjunto nos plantean la pieza escénica como resultante de un proceso creativo integrado.

A este proceso escénico –en muchas ocasiones– se suman artistas de otras disciplinas. Ejemplos de ello nos brinda K. Mitchell Snow en su artículo "Mexicanismo a la Russe" en el que nos recuerda cómo la construcción del nacionalismo ruso de Serge Diaghilev se refleja en nuestro propio nacionalismo.

También en relación con la producción escénica y con motivo del festejo del AÑO INTERNACIONAL DE LA LUZ, Héctor Garay nos habla de la luz como elemento primordial en la escena.

En la sección PERFILES, Angélica Íñiguez continua con la investigación "Danza al margen: manifestaciones fuera del reflector", donde nos habla de la producción dancística tapatía, en esta ocasión sobre el estado que guarda la danza jazz en Guadalajara.

Además presentamos una entrevista con nuestro colaborador Héctor Garay en torno a su proyecto LA DANZA VALE.

Colaboradores en este número:
K. Mitchell Snow, Angélica Íñiguez y Héctor Garay.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 **MEXICANISMO A LA** RUSSE

14 **LA LUZ** MATERIAL MILAGROSO

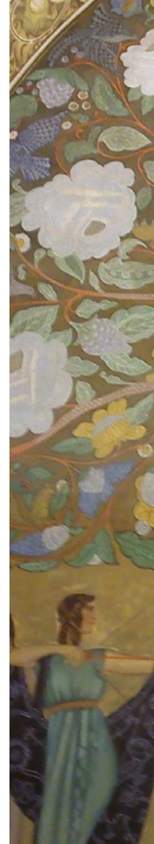
PERFILES

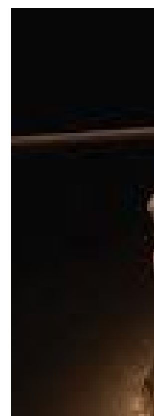
16 **DANZA** AL MARGEN:
MANIFESTACIONES FUERA DEL REFLECTOR 3
JAZZ EN GUADALAJARA: FORMACIÓN DE BAILARINES DE ALTO NIVEL ¿Y DESPUÉS?

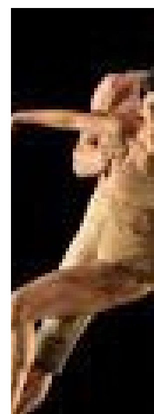
20 **LA DANZA** VALE

ICONOGRAFÍA

30 **FLAMENCO**








ACCION · SVPERA
AL DESTINO ·
¡VENCE!










MEXICANISMO A LA RUSSE

PRIMERA DE DOS PARTES

K. MITCHELL SNOW

K. Mitchell Snow es el autor de *Movimiento, ritmo y música: una biografía de Gloria Contreras*, *Trevor Southey: Reconciliation*, y *Bailando lo real maravilloso*. Sus ensayos sobre la arte y cultura de la América Latina han aparecido en revistas como *Américas*, *Art Nexus*, *History of Photography* y *Review: Literature and Arts of the Americas*.]

La *Revista Moderna* dio al joven artista Roberto Montenegro (1887-1968) su primera oportunidad como artista profesional. Aunque él afirmaría que le daba pena a recordar sus trabajos iniciales, la revista le dio la oportunidad de ilustrar obras de escritores iberoamericanos que conectaban el mundo de habla española con el movimiento simbolista internacional. Como escribiría el poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-2926), Montenegro "pinta como yo escribo". (Gutiérrez, 2010: 112).

Aunque su enfoque era literario, *Revista Moderna* tuvo un cierto homólogo a medio mundo de distancia en la Rusia imperial, *Mir iskusstva (Mundo de arte)*, una revista de artes plásticas redactada por Serge Diaghilev (1872–1929). Ambas publicaciones promovieron una estética simbolista, con escritores internacionales como Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire y obras de las artistas de los movimientos de la vanguardia temprana de Europa entre sus páginas. Tomando en cuenta sus gustos compartidos, no llega como una sorpresa que el encuentro de Montenegro con los Ballets Rusos de Diaghilev en París encendió la imaginación del artista mexicano.

Roberto Montenegro (1881-1968) / Nijinski , 1967
óleo/tela / 70x60 cm
Obra donada a la colección Andrés Blaisten por los Doctores John y Marie Plakos en 2011.

Aunque se quejó en su autobiografía que en París "nos eran vedados los grandes espectáculos", la obra de Montenegro demuestra que fue un gran entusiasta del *Ballets Russes* (Montenegro, 1962: 4). Creó un portafolio de dibujos del legendario bailarín Vaslav Nijinsky en sus interpretaciones más famosas: *Les Sylphides* (1909), *Carnaval* (1910), *Schéhérazade* (1910), *Giselle* (1910), *Le Spectre de la Rose* (1911), *Petrouchka* (1911), *Daphnis et Chloë* (1912), *Le Dieu Bleu* (1912), *L'Après-midi d'un Faune* (1913) y *Jeux* (1913).

El pionero historiador y editor de la danza Cyril Beaumont (1891-1976) conmemoró su encuentro con Montenegro en 1913 en su *Bookseller at the Ballet* (1975). Escribió cómo un "joven moreno que parecía un sudamericano" con "algo del aire de un bucanero" entró a su librería. "Al haber visto libros sobre el baile en la ventana de la tienda, él pensó que yo estaría interesado en algunos dibujos que había hecho de Nijinsky que deseaba vender. ... Yo dije que compraría la serie a condición de que pudiera publicarlas en una pequeña edición. Él estuvo de acuerdo y se terminó la transacción".

En su ensayo introductorio del portafolio publicado, Beaumont elogió a Montenegro por haber revelado un "nuevo pensamiento, palabras hasta ahora nunca habladas sobre el arte del bailarín. Y con su encantador esquema decorativo del negro, blanco y oro son dignos de enumerar entre todas las obras finas que en apariencia les han precedido" (Beaumont, 1975: 133). Beaumont sabía de lo que escribió. Apenas había completado la publicación de la traducción al inglés del *Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky* (1913) de Geore Barbier.

Cuando el *Ballets Russes* realizó una gira por los Estados Unidos en 1916, Diaghilev aprobó el uso del dibujo en que Montenegro capturó a Nijinsky como el esclavo dorado en *Schéhérazade* para ilustrar la tapa de uno de los programas de recuerdo. Se desconoce cómo Diaghilev, quien casi siempre encargó obra directamente de sus artistas preferidos, como Léon Bakst (1866-1924) o Pablo Picasso (1881-1973), se familiarizó con los dibujos publicados de Montenegro. Tomando en cuenta la venta de los derechos de reproducción de sus dibujos de Nijinsky a Beaumont tres años antes, y la limitada circulación del programa de recuerdo dentro de los Estados Unidos, es probable que Montenegro nunca supiera que su obra había sido consagrada por el famoso empresario.

Los temas dancísticos que enriquecieron la obra de Montenegro no fueron el único resultado de su encuentro con el *Ballets Russes* en París. Montenegro también descubrió su fascinación por el arte popular como un legado de su encuentro con los pioneros escenógrafos rusos de los Ballets Rusos, todos quienes colaboraron con Diaghilev en la producción de *Mir iskusstva*. Fue un gusto que cambiaría la forma en que México habría de definir su arte nacionalista.

El arte popular fue la diferencia notable que separó la *Revista Moderna* de *Mir iskusstva*. Diaghilev dedicó un espacio considerable en *Mir iskusstva* a las artesanías campesinas como un componente importante del discurso que promovió el nacionalismo ruso.

Aquello que constituía una representación adecuada de la nación fue una preocupación central en el ocaso de la Rusia imperial. En contraste con el enfoque arqueológico del arte y arquitectura nacionalista durante el Porfiriato en México, los zares habían asiduamente promovido el arte popular ruso, con sus implicaciones


Dibujo de Montenegro con Nijinski como esclavo dorado en Scherezada, que usó para ilustrar un programa de mano en una gira por Estados Unidos.

anti-industriales, como una forma de demostrar la conexión entre su gobierno y la población rural mayoritaria de la nación. Tras la masacre del Domingo Sangriento (9 de enero, 1905), en parcial respuesta de la crisis el zar estableció una agencia gubernamental encargada de promover la artesanía rural, conocida como el arte *kustar* en Rusia. Objetos hechos originalmente para el uso personal se convirtieron en mercancías destinadas a competir en el emergente mercado internacional y terminaron siendo ampliamente identificados con la versión rusa del estilo *Art Nouveau*, el *estilo moderne*.

Futuro diseñador escénico para el *Ballets Russes*, Alexandre Benois (1870-1960) –quien atesoró su colección de juguetes artesanales tradicionales– ridiculizó la idea del gobierno de "instituir escuelas patentadas en centros *kustar* con el objetivo de 'enseñar cómo dibujar' a estos maravillosos expertos" dentro de las páginas de *Mir iskusstva* (Shevelenko,

2009: 5). Aunque admiró las obras de los artesanos de su nación, pensó que lo que había alcanzado Pedro el Grande (1672-1725) en la europeización de Rusia representaba el "cenit de nuestra cultura" (Grover, 1973: 40).

Otra facción dentro de *Mir iskusstva* también se opuso el estilo *kustar* oficial del zar, pero apoyó el uso de motivos folclóricos por artistas profesionales. Ilustrador Iván Bilibin (1876-1942) sostuvo que: "No hay que olvidar que todas las iglesias antiguas, utensilios antiguos y bordados antiguos son arte y por lo tanto están completamente libres de cualquier tendencia estatista. Todo esto fue hecho a mano porque se consideraba bello, nada más... artistas-nacionalistas se enfrentan a una tarea colosalmente difícil: a través del uso de su rica herencia antigua tienen que crear algo nuevo, serio, que fluye lógicamente de lo que ha sobrevivido" (Shevelenko, 2009: 23-24).

Bakst, el más famoso de los primeros colaboradores rusos de Diaghilev, persiguió un enfoque inspirado en el folklore para su arte y adoptó los matices brillantes de la paleta de las artesanías tradicionales de los campesinos rusos. Su trabajo claramente impresionó a la mayoría de los artistas mexicanos que se encontraron con su obra durante sus estudios en París antes de la Primera Guerra Mundial. Cuando el crítico de arte mexicano José Juan Tablada (1871-1945) visitó París en 1912, expresó su deseo de ver "lo que tan expresivamente oí decir... por mis amigos los pintores de las maravillas escenográficas del pintor Bakst, que había llevado la ilusión de lo maravilloso y la luminosidad radiante del color hasta imponderables prodigios" (Aulestia, 2013: 32).

Diaghilev continuó su promoción del arte ruso cuando, con el apoyo de la familia del zar, comenzó a promover la cultura de su tierra natal en París, que era la fuente principal de financiación extranjera del imperio. Aun así, el *Saison Russe* de 1909 que dio origen a lo que sería el *Ballets Russes* abrió con un saludo a la herencia francesa de ballet en Rusia, *Le Pavillon d'Armide*, que contó con diseños de Benois. *Les Sylphides*, otra de las obras diseñado por Benois que Diaghilev trajo consigo, fue ejecutado en el estilo neo-romántico tardío que también se había originado en Francia.

Las obras más destacadas de la primera *Saison Russe* en París no eran esos ballets tradicionales. La fantasía orientalista *Cléopâtre*, con diseños de Bakst, fue un éxito con el público de París. Así también fue *Danzas Polovtsianas*, que pretendía capturar el espíritu de un campamento de guerreros tribales rusos del siglo XII. Los bailarines masculinos habían prácticamente desaparecido del ballet francés para 1830 y la coreografía intensa y atlética de Mikhail Fokine (1880-1942) para su elenco masculino vino como una completa sorpresa para el público francés.

El vestuario de *Danzas Polovtsianas* del pintor-arqueólogo Nicholas Roerich (1874–1947) fue igualmente sorprendente. Costurado con las brillantemente teñidas sedas *ikat* de Uzbekistán que Roerich compró en los mercados callejeros de San Petersburgo, hacía eco fiel de la indumentaria de los tejedores étnicos quienes produjeron la tela, y representaban un mundo completamente distinto del tutú del ballet tradicional. Los diseños posteriores de Roerich para *Le Sacre du Printemps* (1913), que también se basaban en el vestuario tradicional de Rusia, no habrían estado fuera de lugar en un mercado indígena en Oaxaca o San Cristóbal de las Casas. Esto ciertamente no pasó desapercibido para los mexicanos que asistieron el *Ballet Russes* de Diaghilev. En una extensa discusión de los Ballets Rusos que apareció en su *Estética* (1936), José Vasconcelos (1882–1959) escribió que "Diaghilev... hizo un sistema del folklore, enriqueciéndolo con el aporte de todas las artes del teatro" (Vasconcelos, 1936: 628-29) .

Danzas Polovtsianas fue un éxito rotundo –llegó a ser uno de los ballets realizados con más frecuencia en la historia de la compañía y más tarde fue tomado por sus sucesores. El *Ballets Russes* de Monte Carlo, del Coronel de Basil, llevó *Danzas Polovtsianas* a la ciudad de México para ayudar a inaugurar el escenario del Palacio de Bellas Artes en 1934.

Aunque el ballet romántico tardío siempre sería parte del repertorio del *Ballets Russes*, la temporada de 1909 mostró a Diaghilev que atraer al público parisino requería que él enfatizara el color y el exotismo de su tierra natal en vez de sus préstamos culturales de Francia. Esto condujo a la creación de una serie de ballets específicamente rusos: *L'oiseau de feu*, *Petrouchka*, y *Le Sacre du Printemps*, que introdujeron la música del entonces desconocido Igor Stravinski a los franceses.

Estos ballets tempranos de Diaghilev, concebidos bajo el concepto de Richard Wagner (1813-1883) de *gesamtkunstwerk*, u "obra total de arte", surgieron a partir del impulso del tardío imperio para incorporar elementos del arte popular ruso como definitorio de lo auténticamente "nacional". Sin embargo, la popularidad y la notoriedad alcanzada por estas producciones del Ballets Rusos con su público parisino produjo una reacción contraria en su tierra natal. Diaghilev fue acusado de "exportar una imagen falsa de Rusia" –un sentimiento que poste-

riormente se hizo eco en México cuando Montenegro comenzó a incorporar elementos del arte popular en su trabajo (Järvinen, 2008: 18).

Al terminar la Primera Guerra Mundial pudo regresar a México de su refugio temporal en Mallorca, donde Montenegro encontró que: “todo me sorprendía. Llegaba yo a un país desconocido; todo me llamaba la atención; la arquitectura colonial, los palacios, las iglesias, tenían para mí un sentido nuevo. Los tipos indígenas, sus artesanías, su arte popular, los trajes, las danzas, las costumbres que yo en verdad no conocía, pues el poco tiempo que estuve anteriormente estudiando en San Carlos no me bastó para comprenderlos, además de que no se había revelado en mí el sentido de investigación folklórica… De todas maneras me desconcertaba mi país”. “En los últimos tiempos de mi estancia en Paris,” agregó, “vi una exposición de arte popular ruso en el *Gran Palais*, y encontré en las decoraciones de sus baúles, de sus bordados, de su cerámica, cierta similitud con ese arte que revelan las intuiciones artísticas de los pueblos” (Montenegro, 1962: 87).

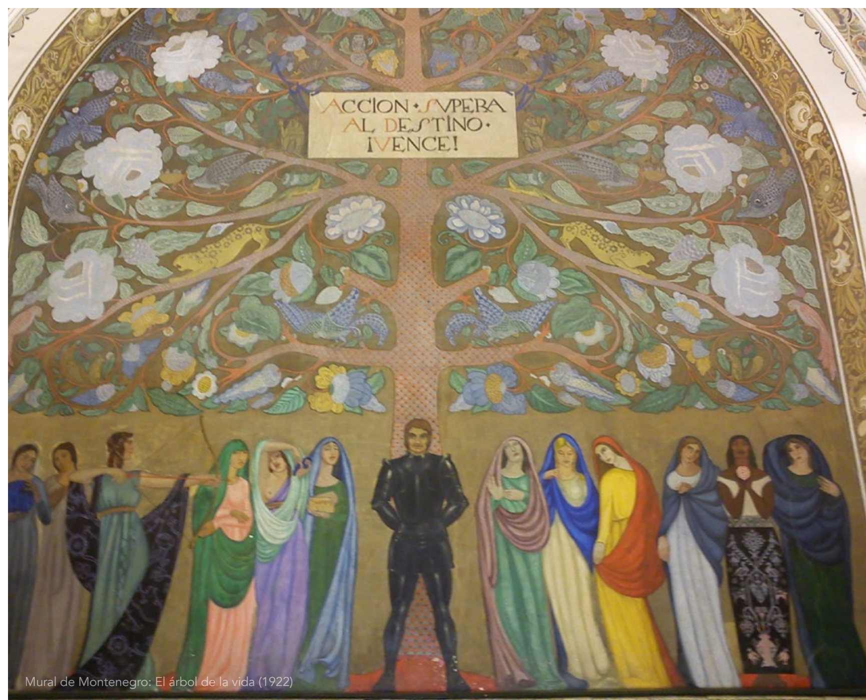
La exposición a que se refiere Montenegro fue parte de la sección rusa del *Salon d'Automne* de 1913. Se incluyó una amplia gama de arte popular, que iba desde juguetes hasta estampas e iconos populares, en gran parte tomada de las colecciones personales de los artistas rusos contemporáneos como Mikhail Larionov, futuro diseñador de los *Ballets Russes*, quienes creían que el arte popular estaba a la par con el arte contemporáneo.

En su ensayo del catálogo introductorio para la exposición, el crítico Lakov Tugendhol'd (1882-1928) insistió que uno de los objetivos de la exposición era “mostrar el arte popular original, y contrastarlo con el estilo sudo-ruso” de la oba *kustar*-zarista. Otro objetivo era demostrar que “el amor por el folklore se ha convertido en un factor de progreso artístico.” Concluyó que los conceptos que dieron origen a la tentativa eran “la conclusión perfectamente lógica del interés en nuestro arte que comenzó en el extranjero con los triunfos de la música, el ballet, el diseño escénico ruso” que fue impulsado por Diaghilev. (Salmond, 1996: 168-9)

Con la idea derivada del Ballets Rusos de que la apreciación del arte popular era fundamental para el progreso artístico, Montenegro estaba en sólida alineación con las ideas de Vasconcelos, quien quería construir un nuevo clasicismo sobre el basamento de la cultura popular mexicana. Así, Montenegro recibió la primera comisión de Vasconcelos para un mural posrevolucionario. *El árbol de la vida (1922)*, en el ábside de la iglesia desacralizada de San Pedro y San Pablo, en entonces la Sala Libre de Conferencias de la Escuela Preparatoria Nacional.

Por tan orgulloso que fuera reconocerse como el padre de lo que posteriormente se conoció como el renacimiento del muralismo mexicano, Vasconcelos guardó ciertas reservas sobre lo que Montenegro había alcanzado. La obra, escribió, “adolece de pobreza del asunto. No hallábamos qué representar, y di al pintor como tema una tontería goethiana: “¡Acción, supera al destino: vence!” (Vasconcelos, 2011: 85). Este lema aparece de manera prominente en una placa que adornan las ramas del árbol que domina la composición.

Montenegro agravó el problema del tema con su composición original. En lugar del hombre vestido de armadura medieval representado con una confianza frontal que ocupara el centro de la composición, fotografías de la obra original muestran a un hombre casi desnudo, con mirada apartada y cuerpo curvado sinuosamente contra el árbol. En su detallado estudio de los murales de Montenegro, Julieta Ortiz



Mural de Montenegro: El árbol de la vida (1922)

Gaitán propone que se hicieron los cambios en el mural "a instancias de Vasconcelos, a quien no debió agradarle la imagen de un hombre semidesnudo, atado a un árbol y asaeteado por figuras femeninas" (Ortiz, 1994: 93). Otras fuentes sugirieron que fue el presidente Obregón quien se negó a inaugurar el recinto "si no se vestían los encuerados" (Fierro, 20003: 121). Esta no fue la última vez que el mural fue alterado. Ortiz Gaitán también señala que una "restauración" mal concebida y ejecutada de la obra en 1944 hizo que Montenegro renegara de la autoría de la obra.

Aun sin el desnudo, la re-interpretación de Montenegro de los motivos usados para decorar la losa tradicional de Guadalajara y las lacas de su estado vecino Michoacán produjo controversia. El escritor de arte para la *Revista de Revistas* declaró que: "Bluff es la palabra escrita en la puerta del taller de cada uno de esos artistas a la moda que han escalado los peldaños de algún Ministerio y se han arrodillado ante la omnipotencia de algún ministro infatuado… resulta ridículo y absurdo el apoyo oficial que reciben artistas de la calaña de Roberto Montenegro" (Pérez, 1923: 43).

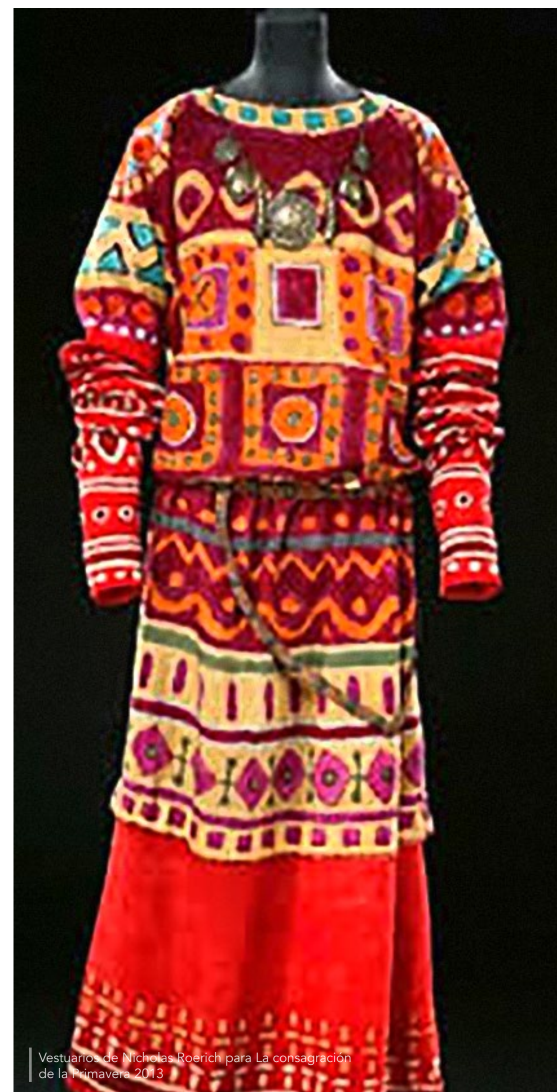
El mural fue aún menos apreciado por los artistas, quienes envidiaban el flujo constante de comisiones que Vasconcelos otorgó a Montenegro –entre ellos murales para su oficina personal y otros espacios importantes dentro del nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional Preparatoria.

Sólo unos días después de la inauguración del *Árbol de la vida*, el artista franco-mexicano Jean Charlot (1898-1979) y el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros (1896–1974) inventaron al ficticio ingeniero Juan Hernández Araujo como el autor de la serie de artículos que escribieron para *El Demócrata* sobre el estado del arte nacionalista. El seudónimo les permitió denigrar a sus colegas y cuestionar el gusto de su patrón al mismo tiempo que promovieron su propia obra con impunidad. Su ensayo identificó a un grupo de pintores "mexicanistas… con influencias extranjeras (de coreografías modernas, especialmente rusas y norteamericanas) que buscan las características mexicanas en el lado PINTORESCO del arte popular y de las particularidades regionales (alfarerías, retablos, etc., etc.) para una crítica particular" (Hernández, 1923a: recorte sp).

Subsecuentemente añadieron que: "los MEXICANISTAS han preferido especialmente lo llamado pintoresco, o sea, lo que más nos particulariza del extranjero, escogiendo los espectáculos excéntricos como más genuinos, lo que muestra su mentalidad de turista". Criticaron fuertemente a Montenegro por intentar "encontrar los secretos de [decorar murales]… en un botellón nacional" (Hernández, 1923b: recorte sp). Además de su blanco principal, Charlot y Siqueiros también mencionaron a los amigos de Montenegro: Dr. Atl (1875-1964), Adolfo Best Maugard (1891-1964) y Carlos Mérida (1891-1984) entre los practicantes equivocados del "mexicanismo."

Orozco simplemente enumeró a Montenegro entre los artistas "que se emboba can los jarritos y cazuelas nacionalistas" (Charlot, 1985: 264).

Diego Rivera (1886-1957) ofreció una crítica puntiaguda sobre la influencia de Bakst en el arte mexicano de la época en un ensayo para la revista *Azulejos* en 1923, donde afirmó que "Nuestros jóvenes pasan… a la influencia de León Bakst creyendo hacer arte nacional" (Rivera, 1923: 26). Sin lugar a dudas, *El árbol de la vida* demuestra afinidades claras con los primeros diseños que Bakst creó para el *Ballets Russes*. Las filas


Vestuarios de Nicholas Roerich para La consagración de la Primavera 2013

planificadas de figuras femeninas pintadas por Montenegro también evocan la coreografía radicalmente primitiva que Nijinsky creó para su *L'Après-midi d'un Faune*. Es injusto sugerir que las obras de Bakst y Nijinsky fueron inspiraciones directas para el mural, pues Montenegro estaba explorando formas semejantes antes de su encuentro con los Ballets Rusos. Sin embargo, ilustra que Montenegro estaba tan al tanto de los problemas estéticos del emergente

modernismo internacional como lo estaban sus colegas.

La estética propuesta por Montenegro y acogida por Vasconcelos fue marginada efectivamente por los otros muralistas cuyo trabajo se alineó más claramente con las políticas predominantes de la época. "La corriente del momento… se ajusta mal al elegante sentido decorativo del artista", Justino Fernández (1904-1972) escribe al sumar su lugar dentro del muralismo. "No se trata de falta de capacidad para resolver composiciones y organizar formas, sino de un espíritu distinto al que impulsaba las obras de Orozco, de Rivera o Siqueiros" (Fernández, 1962: 17).

Sin embargo, Montenegro y sus compañeros "mexicanistas" dejaron una huella clara en el discurso visual de la nación. Junto con sus colegas guadalajarenses Dr. Atl y Jorge Enciso (1879-1969), Montenegro impulsó la exposición centenaria de las artes populares en 1921 que efectivamente elevó "lo más mexicano de México" a la expresión de una verdadera cultura nacional (López, 2010: 88). Un año después de la exposición, el Dr. Atl pudo alardear que "el deseo de poner de manifiesto el gusto por las cosas del país está hoy día muy generalizado en todas las clases sociales" (Atl, 1922: 22).

Resulta de lo más apropiado, entonces, que cuando uno de las compañías sucesoras de Diaghilev, el *Ballets Russes* de Monte Carlo del Coronel de Basil, llegó a México, encontrara que las salas de exposición del Palacio de Bellas Artes estuvieran adornadas con artes populares seleccionadas por Montenegro. En un sentido muy real, podría decirse que así Montenegro completó el círculo iniciado por Diaghilev y su *Ballets Russes* años antes en París.∎



BIBLIOGRAFÍA

Aulestia, Patricia, (2013) *Historias alucinantes de un mundo ecléctico: la danza en México 1910-1939*, México, D.F.: Ríos de Tinta.

Beaumont, Cyril (1975), *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891-1929*, London: C.W. Beaumont.

Charlot, Jean (1985), *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, D.F.: Editorial Domés, S.A.

Fernández, Justino (1962), *Roberto Montenegro*, México, D.F.: UNAM.

Fierro, Rafael, (2003), *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo: Museo de la Luz: 4000 años de historia*, México, D.F., Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM.

Grover, Stuart (1973), "*The World of Art Movement in Russia*" en *Russian Review* 32, no. 1 (enero), Lawrence, Kansas.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2010), "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 25, no 82, México, D.F.

Hernández Araujo, Juan (1923a), "El movimiento actual de la pintura en México," en *El Demócrata: Diario independiente de la mañana*, México, D. F. 11 de junio.

(1923b) "La influencia benéfica de la Revolución sobre las Artes Plásticas." En *El Demócrata: Diario independiente de la mañana*, México, D.F., 2 de agosto.

Järvinen, Hanna, (2008), "*'The Russian Barnum': Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1914*", en *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26, no. 1 (verano), Edimburgo.

López, Rick A. (2010), *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans and the State after the Revolution*, Durham: Duke University Press.

Montenegro, Roberto (1962), *Planos en el tiempo*, México.

Ortiz Gaitán, Julieta (1994), *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro* (México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Pérez Mendoza, Efraín (1923), "Ramos Martínez y la Escuela de Coyoacán," en *Revista de Revistas: El Semanario Nacional* 14, no. 668, 25 de febrero, México, D.F.

Rivera, Diego, (1923) "Dos años," en *Azulejos* 2, no. 2 (diciembre), México, D.F.

Salmond, Wendy R., *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917*, Cambridge: Cambridge University Press.

Shevelenko, Irina (2009), "*Empire and Nation in the Imagination of Russian Modernism*," en *Ab Imperio* 3, Birmingham, Alabama, traducción al inglés en https://mywebspace.wisc.edu/idshevelenko/publications/Modernism_Translation_Web.pdf [26 octubre, 2013].

Vasconcelos, José (1936), *Estética*, México: Ediciones Botas.

La creación de la Secretaría de Educación Pública (2011), México, D.F.: Secretaría de Educación Pública.



Vestuarios de Nicholas Roerich para La Consagración de la Primavera 2013

LA LUZ, MATERIAL MILAGROSO

POR **HÉCTOR M. GARAY AGUILERA**

Entre los elementos que componen el proceso creativo de la danza escénica hay uno que tiene cualidades múltiples y profundas, hablamos de la luz. Al igual que los cuerpos de los bailarines, la luz tiene rasgos concretos. La luz es un elemento que tiene características físicas, aunque intangibles, pero también –como los cuerpos de los bailarines– se transforma de manera milagrosa, provocando en los espectadores un río de sensaciones y respuestas. Los cuerpos y la luz en la danza son física y a la vez misterio, mucho más cuando establecen una relación de complicidad.

La luz en la escena tiene un importante papel: hace visibles las realidades, las sensaciones, pero también provoca la creación de atmósferas y fantasías. Tiene dimensiones concretas que se utilizan de manera técnica, se agregan a las posibilidades sensibles y emotivas capaces de impactar al pensamiento. Es un elemento crucial en diferentes disciplinas artísticas como constituyente sensible que impresiona a los sentidos y a la vez como recurso que hace visibles los estados anímicos, las ideas e imágenes. Recurso que redimensiona el movimiento y los







cuerpos dentro de la coreografía, la iluminación escénica es cómplice de los retos artísticos de la coreografía y la interpretación de los bailarines.

Como escribe Patrice Pavis: "Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente la iluminación ya no cumple sólo el papel de iluminar al actor (en nuestro caso al bailarín) y hacer visible el decorado (escenografía) y la acción. Se ha transformado en un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmósfera, reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participar en la acción, de "iluminar" la psicología de los personajes". [1]

En este año en particular en que las Naciones Unidas han decidido dedicarlo a la luz –que "desempeña una función central en las actividades humanas"– vale la pena revisar el papel de la iluminación escénica en la danza profesional. En el panorama de la danza escénica, destacados profesionales y artistas desarrollan conocimientos que hacen aportaciones relevantes a los procesos creativos.

1 Pavis, Pavis. *Diccionario del teatro.* Paidos. 1980.

Conocimientos y experiencias que pueden compartirse con jóvenes generaciones y públicos más amplios, así como el debate de las características técnicas y artísticas que identifican a la iluminación dancística.

En la danza, la luz suele ser ese rasgo que da color a los cuerpos y destaca la piel, los músculos y la tensión corporal, resalta los vestuarios. En los albores del siglo xx, Loie Fuller basó su éxito también en el empleo de la iluminación, con el uso de la tecnología de su época en la danza.

También la luz puede convertirse en sí misma en vestuario. Uno muy aplaudido fue el de la coreografía *Siete serpiente*. Los torsos desnudos iluminados de Rosa Romero y Jorge Domínguez convirtiéndose en piel para encarnar el par de símbolos de nuestra mexicanidad: el águila y la serpiente. Obra sobre los ciclos de la fertilidad basada en la cosmogonía prehispánica, estilizada con un par de taparrabos y tocados en la cabeza, pero fortalecida por la luz, convertida así en el vestuario de dos magníficos bailarines.

Quienes utilizan también a menudo la luz para destacar sus cuerpos casi desnudos son los butokas. Aquí la dificultad para iluminar el color neutro (claro con sus posibilidades al emplear detalles de color como lo hace Sanka Juku). Recuerdo aún el haz cenital destacando el platón rojo en la obra *Hibiki* de Amagatsu.

La luz puede ser tenue o llegar a una intensidad que confronta al espectador al ser liberada en un momento particular y de golpe frente a nuestros ojos, como en aquella función en la sala Covarrubias de *El infante se destruye*, coreografía de Édouard Lock con su compañía *La La La Human Steps* (sin duda con la intención de

impresionar a nuestros sentidos de igual manera que lo hacia la fuerza de los movimientos intensos e incesantes). Su otra cara es la sutileza. Analogía de contrastes y matices de los personajes en las pinturas de Caravaggio, recreados en los contrastes y matices de los cuerpos de Elisa Carrillo Cabrera y Mijaíl Kaniskin en la coreografía *Caravaggio*, de Mauro Bigonzetti.

Tirando a la obscuridad se encuentran las penumbras, que expresan estados anímicos de sufrimiento, como los claroscuros de *La noche transfigurada*, una obra de repertorio de Ballet Teatro del Espacio que nos hablaba del holocausto con música de Schoenberg, los cuerpos apresados frente a una cerca de un campo de concentración, ejemplo de la sensibilidad para iluminar y hacer coreografía de Michel Descombey. También en el obscuro casi total, se encontraba ese juego de Raúl Parrao cuando en la temporada "Solos. Excelencia y Virtuosismo en la Danza Mexicana, se colocó en el cuerpo unos pequeños leds de color rojo que se movían al ritmo de sus brazos y piernas, entonces el público veía sólo la luminosidad íntima de reducidos puntos.

La luz puede definir espacios, como por ejemplo esa diagonal en el piso que se transforma en el camino que tiene que seguir el peregrino interpretado por Jorge Domínguez en la obra *Camino de Santiago*, o el paso peatonal de *Un extraño en tierra extraña*, de Raúl Parrao, o para jugar con las escenografías, como en el paisaje a la Escher en *Tr3s*, de Alicia Sánchez, o la zaga de las *Historias del legendario Hotel X*, del grupo UX Onodanza. También esa caja de luz y claroscuros, una escenografía-dispositivo lumínico que hace crecer las interpretaciones de Francisco Córdova y Alberto Pérez en la obra *Conatus*, de Physical Momentum Project & Proyecto Itaca.

El rompimiento de las convenciones puede darse desde la forma en que se coloca el equipo de iluminación. Por ejemplo, las lámparas que descienden, rompiendo así la "ilusión" de ocultarlas. También optar por el uso de otro tipo de lámparas, como hace Mauricio Nava y su propuesta de iluminación con una lámpara led dirigida sobre los rostros y cuerpos de los bailarines, trabajo que le valió el Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga 2014 para esa categoría. Lo mismo que Gabriel Pascal, quien empleara lámparas fluorescentes en diferentes posiciones en una coreografía de Diego Vázquez.

Entre los ejemplos de ruptura por parte de los actuales grupos emergentes ante la idea de iluminar en escenarios tradicionales (teatros a la italiana) ligada por supuesto con la idea convencional de hacer coreografía, se encuentra el colectivo AM. La iluminación juega entonces una relación a veces simbiótica, a veces en competencia con las nuevas tecnologías (entre ellas el video). Lo que obliga a considerar otras luminosidades, como en el caso de *Tarde de un jueves. Apuntes sobre la melancolía*, de Raúl Parrao, que proyectaba video sobre los bailarines, recurso que fue llevado más allá por la compañía australiana *Chunky Move*. Aparece aquí un dilema: ¿Crece la iluminación con los avances tecnológicos, o se emparenta más con el talento y los retos que los iluminadores asumen?

Estos son sólo algunas referencias de la iluminación en danza. La historia de este arte registra infinidad de posibilidades del empleo de la luz, que van más allá del simple uso de lámparas y dispositivos ópticos, así como de la mera intención de impresionar al ojo humano. Las formas creativas son así infinitas, consecuencia de los retos que asumen los coreógrafos y creadores de iluminación, y del aprovechamiento de las posibilidades técnicas de los teatros y su equipamiento.

Otra posibilidad de la luz en el escenario es su conservación para la posreridad. La luz es volátil, efímera, pero hay un esfuerzo por atrapar su manera de tocar los cuerpos y el escenario, cómo se congela en el instante. Los fotógrafos captan el tiempo a través de los cuerpos y la luz que se escapa más allá del espacio, forjando así una cierta corporalidad lumínica. Entonces otra forma de ver la luz en el escenario es a través de la fotografía. No hay foto sin luz, ni danza sin luz, lo que permite conservar parte del movimiento y entablar un dialogo entre estos elementos.

Para la séptima edición del coloquio La Danza Vale, proponemos iniciar una reflexión sobre este material milagroso, la luz en escena, y reconocer la labor de coreógrafos, iluminadores y fotógrafos. Una reflexión colectiva sobre los aspectos técnicos de la luz y su proceso creativo. Para ello dedicaremos una mesa al tema. También invitamos a proseguir el resto del año con reflexiones, exposiciones y talleres para celebrar artísticamente desde la danza el año 2015, Año de la Luz.

Terminaría citando otra observación que Pavis hace sobre la iluminación escénica: "La luz, semejante a un material milagroso, de una fluidez y flexibilidad inigualables, da inmediatamente la tonalidad de una escena". [2] Habría que seguir aprovechando, disfrutar y conoce mucho más estas posibilidades de la luz en la escena de la danza profesional.

---

2 Idem.

SOLISTAS



2015



Cortesía Bárbara Luna

Danza AL MARGEN:

MANIFESTACIONES FUERA DEL REFLECTOR 3

JAZZ EN GUADALAJARA: FORMACIÓN DE BAILARINES DE ALTO NIVEL ¿Y DESPUÉS?

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

Para darle continuidad a la investigación que he titulado "Danza al margen: manifestaciones fuera del reflector", donde doy cuenta de la danza que no ocupa los aparadores principales de la escena tapatía, pero que constituye un trabajo que maestros y coreógrafos han sostenido durante años, presento esta breve entrega sobre el estado del jazz en Guadalajara.

Saber cuántas escuelas ofrecen danza jazz en esta ciudad es un trabajo para el INEGI. Lo que aquí ofrezco es la visión de dos escuelas, dos ángulos que sin embargo coinciden en un punto importante, el problema del jazz tapatío: cómo de otros géneros dancísticos es que se queda a un paso de la profesionalización.

En la Perla de Occidente hay academias y maestros de jazz que trabajan en dos vertientes: el entretenimiento y la apuesta por la formación profesional (aunque Bárbara Luna, bailarina, docente y coreógrafa con más veinte años de trayectoria considera que no siempre queda claro dónde termina una y comienza la otra). Luna, que es también organizadora del Congreso Nacional de Danza Jazz, nos ayuda a reconstruir desde su visión particular un panorama del género:

> "He visto cómo la gente de jazz de Guadalajara se destaca por su alto nivel técnico y artístico, y eso es un logro de las escuelas y los maestros particulares. Las academias forman a la gente muy bien, pero hasta un punto en el que ya no pueden ofrecerles más: no generan ofertas de trabajo, ni conectan a su gente con audiciones profesionales para producciones. Entonces todo se queda en el nivel de academia".[1]

Para Jairo Heli García y Betsaida Pardo, de Black Studio, la danza jazz tapatía "se limita a ser una materia de danza en muchas academias, pero no existe ninguna compañía con un trabajo de trascendencia... entonces habría que preguntarnos cuál es la finalidad de las escuelas".[2]

Bárbara Luna critica que las academias de Guadalajara tengan los ojos puestos en la escena del jazz extranjero, sobre todo el de Estados Unidos y, en cambio, alimenten poco los esfuerzos nacionales: "Creo que hay una tendencia muy marcada a mirar los eventos de tipo internacional. Se han puesto muy en boga las competencias y los cursos de maestros que vienen de Estados Unidos, pero deberíamos analizar qué aportación formativa real tienen esas competencias y esos cursos."[3]

En las escuelas tapatías pueden encontrarse clases de jazz contemporáneo, jazz lírico, jazz funk y street jazz (que también se practica en las calles). Pero según Jairo Heli García "el jazz acrobático como el de Estados Unidos es el que está de moda y el que tiene el mejor nivel en la ciudad. En Black Studio nos estamos enfocando en el jazz lírico, que es el que tiene más fundamentos de ballet clásico, pero también seguimos la tendencia del jazz acrobático, pues queremos darles a nuestros alumnos esos elementos para que realmente puedan competir en el extranjero. Así estamos formando nuestra joven compañía de danza, Arte Escena Crisol".[4]

CONTRADICCIONES LABORALES

Quienes toman clases de danza jazz para divertirse, pasar el rato, hacer ejercicio o socializar, tendrán en la propia práctica la recompensa esperada. Pero ¿a qué pueden aspirar quienes trabajan para convertirse en bailarines profesionales y desean vivir de la danza jazz en una ciudad como Guadalajara? Bárbara Luna ve la respuesta en la docencia, mientras que Jairo Heli García ve dos posibilidades de trabajo para los bailarines: el *show business* y los musicales. Sin embargo "siendo éstas las únicas dos posibilidades reales de trabajo, es contradictorio que no haya en Guadalajara una escuela de jazz teatral, nadie ofrece técnica Fosse o técnica Broadway, que es la que se usa par los musicales"[5]

FORMACIÓN Y APORTACIÓN

Betsaida Pardo, que fue alumna de los maestros Alejandro Zybine y Violette Zelich en la Escuela de Ballet Guadalajara y Jairo Heli García, que fue bailarín y coreógrafo del Ballet Folklórico de México con Amalia Hernández, explican que la enseñanza de Black Studio se inspira en el espíritu expansivo y de influencia internacional de ambas escuelas:

> "Nos enfocamos principalmente en la danza técnica: danza clásica y jazz contemporáneo, pero también le damos mucha importancia a las técnicas alternativas, como el *hip hop*, el tap, las danzas africanas y mexicanas; es lo que vemos como una formación integral, y nos inspiramos en las escuelas de Amalia Hernández y de Alex Zybine, que tenían el espíritu de invitar a maestros extranjeros y conectar a sus alumnos con escuelas fuera de México, así Amalia invitaba a gente de las compañías Alvyn Nikolais y Alvyn Ailey, por ejemplo, y el Ballet Guadalajara a James Kelly o a alguno de los bailarines de Madonna. Nosotros retomamos ese mestizaje con miras a que los bailarines tengan oportunidades en el extranjero"[6].

Bárbara Luna, que dirigió la compañía Ikal-U danza por 13 años, nos recuerda que es la sólida tradición de las academias de ballet clásico en Guadalajara –otra tradición independiente– la que ha contribuido directamente en la formación técnica de los bailarines de jazz que sobresalen en los concursos y muestras mexicanos.

Ella retoma esa formación académica en el Centro de Danza Jazztroupe que dirige, y considera:

1 Bárbara Luna en entrevista con Angélica Íñiguez, Guadalajara, 22 de agosto de 2014.
2 Jairo García Heli, en entrevista con Angélica Iñiguez, vía internet, 19 de febrero de 2015.
3 Bárbara Luna en entrevista…
4 Jairo García Heli, en entrevista…
5 Jairo Heli García en entrevista…
6 *Ídem.*

"Estoy segura de que la gente de Guadalajara podría hacer una aportación excelente al país, como lo hace con el nivel técnico que se maneja, que en mucho se debe a las academias de ballet, que son la base de todas las danzas, y aquí hay gente muy bien entrenada y excelentes maestros de ballet. Y eso ha hecho la aportación a la gente de jazz. Cada uno de nosotros (los maestros tapatíos) podemos aportar algo al jazz: algunos son formadores de bailarines, otros coreógrafos, otros productores y unos más podrían trabajar sobre los métodos de enseñanza. Es cuestión de dejar de mirar sólo a Estados Unidos y unir esfuerzos y talentos, que sí tenemos".[7]



Foto cortesía de Bárbara Luna



Foto cortesía de Bárbara Luna

Foto cortesía de Bárbara Luna

7 Bárbara Luna en entrevista…

LA DANZA VALE

ENTREVISTA **CON HÉCTOR GARAY**



Héctor Garay es un colaborador permanente de *Interdanza*. Nos acercamos a él con el propósito de platicar sobre su proyecto La Danza Vale, y para conocer más acerca de su labor continua de promoción en favor de la danza en México, así como los resultados de un esfuerzo de más de seis años para pensar desde y en favor de la danza.

La Danza Vale es un proyecto anual que consiste en una serie de coloquios donde se reúnen coreógrafos, bailarines y público para confrontar ideas y plantear acciones en torno al valor de la danza. La palabra valor se relaciona con coraje, valentía, y también se utiliza en un sentido económico: el precio económico de algo. Pero en un sentido filosófico se refiere a una cualidad especial que hace que las cosas sean estimadas, valoradas. La axiología es una rama de la filosofía que estudia la naturaleza o esencia de los valores, asignar un valor de algo implica ponderar su valor ético o estético. Algo tiene valor a partir de la estimación, ya sea positiva o negativa, que se hace de un objeto, de su utilidad, importancia, interés o belleza.



El valor que Héctor Garay asigna a la danza se refleja en su constante labor, el conocer el detonante de su aprecio por la danza fue nuestra primer pregunta:

Interdanza (ID): ¿De dónde nace el amor hacia la danza de Héctor Garay?

Héctor Garay (HG): Amo a la danza por lo que me provoca. Antes de los veinte años no había acudido a una obra de danza. Mis primeros acercamientos a la danza fueron al estreno de El llamado de Guillermina Bravo con el Ballet Nacional de México, que se presentaba en el Palacio de Bellas Artes. Y luego convivir con bailarines durante el montaje de un espectáculo masivo para el Zócalo de la ciudad de México. El llamado me cautivó, los elementos que se conjugaban: movimientos, música, luces, reacción del público en un teatro lleno. Pero sobre todo la presencia de esos seres que sobredimensionan el momento: los bailarines conducidos por las ideas y la pasión de los coreógrafos. Nunca olvidaré la presencia de Victoria Camero por encima de un clan humano que se movía en un rito circular con música de aborígenes africanos en un espacio transformado por la iluminación.

Luego la sobredimensión de la existencia artística la viví de cerca, en los ensayos del montaje para celebrar la Constitución de México, con un espectáculo que incluía 25 actores y 35 bailarines en escena. Yo era el asistente de coreografía, pues ya estaba ocupado el de dirección al que me invitaba Lola Bravo en otros proyectos. Ahí conocí a varios bailarines, ente ellos los integrantes de UX Onodanza (que habían ganado recién el Premio INBA UAM-1985) quienes me invitaron a sus funciones. Me gustaba lo que veía en escena, me cautivaba y llenaban de interrogantes a un joven que había dejado la Informática para dedicarse al teatro. Me hice asiduo asistente a sus funciones y en una ocasión me invitaron a trabajar con ellos. Acepté y así comenzó mi vocación de promotor de danza, que se fue decantando con los años.

Descubrí que me gustaba darle vida a las ideas artísticas, coordinar y conseguir recursos; hacerle llegar al público obras escénicas: me descubrí adorando el arte escénico, el arte vivo, por sus exigencias de contacto y comunicación con la gente. Me gustó el lenguaje de la danza contemporánea por sus retos creativos, por la libertad de combinar elementos de todas las artes, además de recursos técnicos. Sus posibilidades de llegar al público de forma diferente. Llegar sin la necesidad de emplear palabras, ya que yo provenía del teatro; empleando recursos escénicos muy originales. Además encontré una comunidad unida en la búsqueda de espacios de expresión, una generación que nacía y se esforzaba en lograr reconocimiento, enfrentada a barreras, a prejuicios y a sus propias limitaciones. Una generación rebelde y comprometida con su momento histórico.

Luego, el amor se fortalece por los logros artísticos y la convivencia con gente muy apasionada con su disciplina. Me gustó la disciplina del entrenamiento, a pesar de que yo no lo tomaba. No tuve más que contagiarme de una generación de coreógrafos, bailarines, maestros y promotores. Por eso me quedé en la danza e inicie una profesionalización necesaria para ayudar. También porque se respetó mi perspectiva, que era más objetiva y que se complementaba con la imaginativa de los artistas.

Me quedé aportando lo que "sabía hacer": coordinar, organizar, promover. Sin ser bailarín, y sin nunca haber pretendido serlo, busqué la manera de integrarme a proyectos dancísticos. Primero fue una fe ciega a una sola agrupación (UX Onodanza), luego pude participar en otras cuando las forma de organizarnos y de producir cambiaron (El cuerpo mutable, Compañía Romero-Domínguez, En dos partes, Ballet Teatro del Espacio y Contempodanza).

Luego llegaron las oportunidades de trabajar en instituciones de difusión de la cultura. Ahí descubría el otro rostro de la moneda. Una vez que ya no estuve en grupos, continúe promoviendo la danza, a través de mi propia agrupación de difusión cultural: VITARS.

ID: ¿De dónde nace la idea de La Danza vale como concepto para iniciar el proyecto de coloquios?

HG: Fue la continuidad de una lógica de promover la danza. Consecuencia de las experiencias en grupos artísticos, instituciones y mi propia asociación. El reto de buscar cómo hacer llegar a más públicos la danza. Y también la necesidad de procurar recursos para realizar proyectos dancísticos. Estos son los propósitos más amplios que originaron la idea. Concretados en el deseo de transmitir el amor por la danza y buscar el apoyo para desarrollar este arte. Surge cuando empezó a aparecer la crisis de públicos y cuando parecía que el interés despertado por una generación venía decreciendo. Surge de la búsqueda de opciones de promoción de la danza y del hastío de escuchar que la danza es el patito feo de las artes.

Uno de mis deberes cuando formaba parte de grupos de danza y luego en responsabilidades en instituciones









de difusión de la cultura era atraer más públicos. Hay infinidad de opciones: gastar más en publicidad (que nunca es suficiente), pensar y realizar propuestas artísticas atractivas, ofertas en la manera de presentar las obras, etcétera. Sin embargo, en una reflexión pensé que la ausencia de públicos en parte se daba por la crisis cultural experimentada en las propias personas, que se venía recrudeciendo a finales del siglo pasado. Las personas prefieren ver o practicar otra actividad antes que acercarse al arte en general y a la danza en particular. Esto es porque hemos ido perdiendo la facultad de identificar las cualidades que poseen y por la influencia de los medios de comunicación. Un arte vivo confrontado a la competencia de una y mil formas de espectáculo y diversión. Por una parte hay un sector de la población que disfruta, practica y ama su actividad (la comunidad de danza) y por otra hay quien la ve como mero entretenimiento y la subestima. La conclusión fue que había que revalorar la danza, al trabajo de los profesionales y los artistas de la danza. La estrategia fue hablar de danza, reflexionar sobre ella a partir de reconocer sus valores. De esta manera también se estaría deshaciendo prejuicios.

ID: Queda claro que el proyecto inicial tuvo la intensión de reflexionar sobre los *valores de la danza* después de 6 años de coloquio. ¿Los objetivos iniciales se mantienen? Y si han cambiado, ¿cuáles son ahora?

HG: Efectivamente, tuvimos la intención de reflexionar sobre los valores de la danza en la vida cotidiana como una necesidad para revalorar y reconocer la labor de destacados artistas, para que sus logros tengan más repercusión en la sociedad y sus obras se conozcan y comprendan. Entonces decidí organizar un coloquio con la presencia de artistas y profesionales de la danza, hablando de las cualidades que se pueden encontrar y destacar en la danza, con la intención de ampliar la difusión del arte. Pensé entonces en fortalecer una cultura de la danza, enten-

dida como el conocimiento de ésta en sus diversas vertientes y prácticas, pero también como la afición y la comprensión más amplia de este arte y sus múltiples vasos comunicantes con la vida misma. Para lograrlo son necesarias reflexiones y acciones que valoren mucho más a la danza dentro de las creaciones de la humanidad.

La difusión de experiencias de éxito en la vinculación de la danza con otros sectores de la sociedad traerá un fortalecimiento de nuestro patrimonio cultural.
Si ha habido algún cambio de los propósitos originales probablemente ha sido dar un paso específico a la reflexión continua de los procesos creativos que se renuevan, que hacen planteamientos novedosos, que tiene un mayor sentido en la manera en que pueden ser comprendidos por los espectadores. Y recalcar que buscamos una utilidad práctica o comercial de la danza, de su valor en sí misma como una expresión humana por excelencia, priorizando la cualidad principal de la danza, su valor artístico.

ID: Podrías hacernos una breve reseña de los temas que se han tratado en el coloquio.

HG: Para identificar los valores definimos lo que denominamos "ejes de valor", campos temáticos y de experiencia en donde se puede reconocer las influencias del arte y la danza. El coloquio establece el debate, la reflexión y la divulgación a través de los siguientes ejes de valor y posibles temas a desarrollar por los participantes: valores artísticos, valores económicos, valores sociales, valores educativos, valores culturales y emocionales.

De aquí se derivan temas específicos como: danza y educación, creatividad y cohesión social, danza y salud, danza como generadora de transformación social. Las tecnologías y los medios en la creación coreográfica, la danza y otras artes, videodanza, danza y espacio, estética y filosofía de la danza, implicaciones de lo contemporáneo y la emergencia artística. El proceso creativo es visto desde distintas perspectivas tanto hablar del principio creador, de las experiencias de los coreógrafos, las motivaciones de los creadores, la creatividad o las relaciones entre coreógrafos y bailarines. También los aspectos económicos, desde danza y economía, distribución y consumo, los públicos, la promoción y percepción de la danza, los proyectos de promoción de la danza; las políticas culturales para la danza, nuevas formas de producción, nuevas generaciones en formación y promoción de la danza.

En 2009 realizamos la primera edición del coloquio La danza, vale que generó la reflexión acerca de la actividad dancística a partir de diversos enfoques, desde lo social, económico, educativo y estético; ubicamos las coordenadas para reconocer aún más los valores de esta disciplina artística en la sociedad.

Entre los participantes se encuentran Lucina Jiménez, Octavio Alberlaez, Cecilia Lugo, Cecilia Alvarado, Cecilia Appleton, Isabel Beteta, Vivian Cruz, Margarita Tortajada, Marco Rossi, Jorge Domínguez, Javier Contreras, Patricia Aulestia, Gerardo Sánchez, Gustavo Emilio Rosales, Hester Martínez, Eduardo Cruz, Mitchel Snow, Miguel Ángel Díaz, Leticia Peñaloza, Consuelo Sánchez, Katy Ortega, Patricia Chavero, Arturo Berrospe, Ángel Méndez, Adriana Delgado, Mirta Blonstein, Raúl Platas, Alfonso Vallejo, Alfonso Loranca, Lena Díaz, Alfredo Salomón, Gustavo Lara, Alejandra Monroy, Melissa Cisneros, entre otros.

Ha tenido como espacio el salón de conferencias del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en el Centro Cultural Universitario, dentro del encuentro de danza contemporánea con el apoyo de la Dirección de Danza de la UNAM. El salón de danza de la Dirección de Danza de la UNAM, transformado en un estudio para transmitir el coloquio vía internet. Ha estado en las instalaciones del Ceprodac y la sala Adamo Boari. Y el más reciente, el sexto, se realizó dentro del Encuentro Nacional de Danza en la ciudad de Guadalajara.

ID: Vamos por el séptimo coloquio. ¿Se han cumplido tus expectativas? y ¿cuáles consideras han sido los aportes?

HG: Reflexionar sobre los valores de la danza ha sido un éxito. Lo es por la sencilla razón que ha conducido a artistas profesionales de la danza y de otras disciplinas sencillamente a reflexionar sobre las diferentes posibilidades de este arte. Ver a la danza desde distintas perspectivas que pueden contribuir a una mayor difusión e inclusive a reconocer formas de creatividad que pueden irse desarrollando.

También ha puesto al descubierto no sólo la necesidad de hablar de danza, sino de la existencia de un conjunto de experiencias y conocimientos que se van desarrollando y se tienen que compartir entre diversa generaciones, pero sobre todo con los públicos y otras disciplinas. A este respecto, el coloquio ha ampliado lazos con especialistas de otras disciplinas, para que miren a la danza desde sus ámbitos. Las investigaciones que realizan coreógrafos, bailarines, maestros e investigado-





res se han compartido y demuestran que si bien la danza se realiza en los salones de clase y ensayo y en los teatros tiene amplios formas de existir e interpretarse.

Desde luego los coloquios no han estado exentos de controversias. Hay quien considera que hablar de aspectos económicos desprestigia la creación artística, o que es inútil intentar explicar el proceso creativo. Existe una subestimación del trabajo como aporte a la transformación social, que los artistas y los profesionales especializados que trabajan con personas con discapacidad o grupos específicos simplemente no hacen danza. Esto también se ha puesto a debate y ha provocado una valoración de este tipo de especialidades de los profesionales de la danza. Hablar de danza no es suficiente, la reflexión debe regresar a los salones de danza, a los salones de clase, a los escenarios, y así modificar comportamientos, contribuir a resolver retos artísticos y sociales.

ID: En muchas ocasiones proyectos de este tipo con la repetición y la falta de un aval académico suelen agotarse. ¿Crees que el formato del coloquio debe permanecer como hasta ahora o considerarías la posibilidad de formalizarlo académicamente? Es decir, ver la posibilidad de que se realizara en colaboración con alguna de las muchas universidades que cuentan con licenciaturas en danza y que la participación tuviera valor curricular al ser avalado por alguna de estas escuelas.

HG: El formato de las mesas puede enriquecerse. Algunos participantes, sobre todo los más jóvenes, lo quieren más informal. Sin embargo, esta es precisamente una condición para incluirlo en ámbitos universitarios. El coloquio ha permitido un espacio de flexibilidad. Por un lado recibimos ponencias y documentos con protocolos muy cuidados y por otra parte a artistas que desarrollan presentaciones (conversatorios) a partir de ideas y cuestionamientos que les hacemos. Hay algunos participantes no habituados a escribir documentos muy detallados. La flexibilidad para ayudar a quienes pueden compartirnos sus ideas y experiencias ha enriquecido nuestras programaciones. Por otra parte, los documentos consecuencia de investigaciones exhaustivas, han aumentado el nivel de discusión y debate. Desde luego sería bueno relacionarnos con ámbitos universitarios para enriquecer nuestros coloquios. Por el momento, sólo han venido de manera individual algunos investigadores universitarios.

La danza vale, y esperamos que no haya nadie que lo dude. Pero por si acaso tuviera uno de nuestros lectores reticencia alguna, le invitamos a acercarse a las charlas y resultados de los coloquios en cualquiera de las siguientes páginas de internet. ∎

la-danza-vale.blogspot.com/
https://es-es.facebook.com/**ladanzavale**
portalescenico.mx/node/8502
www.**danza**net.com/index.php/servicios/archivo/78.../125-**la-danza-vale**
www.**danza**net.com/index.../133-**danza-**net-tv-transmite-**la-danza-vale**
https://vimeo.com/68793907

marzo 2015

TEATRO DE LA **DANZA**

TEMPORADA DE DANZA FLAMENCA

MARIANA LANDA. DANZA Y MÚSICA FLAMENCA

Antropología de un paisaje

Dirección: Mariana Landa
Coreografía: Mariana Landa

MARZO | **1** | 18 h



TEMPORADA DE ENCUENTROS

XIX ENCUENTRO INTERNACIONAL, XV IBEROAMERICANO DE MUJERES EN EL ARTE

Coordinación: Evangelina Villalón
Dirección: Socorro Bastida

MARZO | **5 Y 6** | 20 h
7 | 19 h
8 | 18 h



NUEVA DANZA NUEVA MÚSICA

Dirección: Consuelo Sánchez Salas

MARZO | **12** | 20 h
13 | 17:30 Y 20 h
14 | 19 h
15 | 18 h



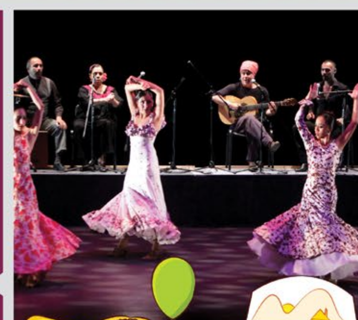
TEMPORADA DE danza infantil

GRUPO ESCÉNICO DE DANZA ESPAÑOLA AL ANDALUS

Barrio de Triana

Dirección y coreografía: Olinka Nohemí Armenta Trueba

MARZO | **1** | 11 Y 13 h





TEMPORADA DE **danza infantil**

ÚLTIMO TREN DANZA-ESCENA

El libro del Popol Vuh - Los Códices Sagrados

Dirección: Gregorio Trejo

MARZO | 21 | 11 Y 13 h
22, 28 Y 29 | 13 h



TEMPORADA DE DANZA CONTEMPORÁNEA

CUATRO X CUATRO

Habitante

Dirección y coreografía: Shanti Vera

MARZO | 19 Y 20 | 20 h
21 | 19 h
22 | 18 h



ANABELLA PAREJA

Historias posibles del cuerpo (2)

Dirección: Anabella Pareja

MARZO | 26 Y 27 | 20 h
28 | 19 h
29 | 18 h



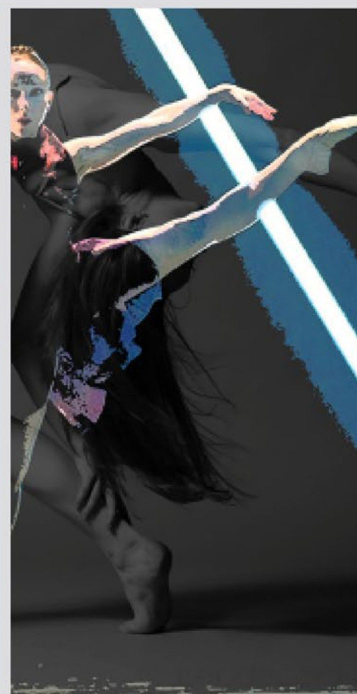
SÓLISTAS

STEPHANIE GARCÍA Y MAURICIO NAVA

MARZO | 30 | 17 h

JAQUELINE LÓPEZ Y CYNTHIA HAMM

MARZO | 31 | 17 h



FLAMENCO

ICONOGRAFÍA

TEATRO DE LA DANZA. FOTOGRAFÍAS: ALICIA HERNÁNDEZ ESQUIVEL
JOEL NOEL HIGAREDA SÁNCHEZ, ARCHIVO INTERDANZA















































SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com